

LA DANZA COMO UNA EXPERIENCIA ANTROPOLOGICA*

Carlos René García Escobar

INTRODUCCION

La danza es de las manifestaciones humanas más antiguas en la historia de la humanidad. Nació cuando el hombre, al imitar los ruidos y los sonidos naturales que escuchaba a su alrededor, emitió sonidos guturales e hizo sonar las palmas de las manos al tiempo que golpeaba el suelo con los pies. Este surgimiento de la danza es entornado profundamente por la actitud y el comportamiento mágicos que, paralelamente, van arraigándose en la mentalidad humana, produciendo millares de estilos y tipos de danzas, todos imbuidos esencialmente del carácter mágico y religioso que las determina hasta la fecha.

Es incontable ahora la diversidad de danzas existentes en el mundo, máxime si quisiéramos hacer un recuento que incluyera las que se han realizado en el pasado histórico. Prácticamente resulta imposible hacerlo, ya que la danza "encierra la mística, la magia y la tradición de la cultura donde opera y se produce";¹ y si es muy difícil hacer un registro contable de las culturas en el mundo, más lo es el de las danzas, si tomamos en cuenta que cada cultura practica en su seno diversidad de danzas.

Con la danza surgen también el canto y la música, y con esta última, los instrumentos musicales tanto como los textos orales, todos ellos con funciones específicas, como la de propiciar los favores de los dioses, impetrarlos, agradecerles, invocarlos y alabarlos dentro del marco mágico y religioso. A ello se agregaron también indumentarias específicas, así como rituales y ceremonias sagrados.

* Este artículo es parte del libro *El baile de toritos cakchiquel* que el autor tiene en prensas y que se publicará como Vol. No. 2 de la Colección Monografías del Centros de Estudios Folklóricos.

¹ María Teresa Porras, *Danza-Máscara y rito-ceremonia* (San Cristóbal las Casas: FONART-FONAPAS, Cuadernos monográficos, 1982) p.

objetivos fue lograr una adecuada sistematización de la investigación y del hecho social por investigar, a modo de profundizar con más certeza en su análisis e interpretación.

DESARROLLO

Hacia los años cincuenta del presente siglo la aldea Lo de Bran ya existía como hasta ahora, en jurisdicción del municipio de Mixco. Así lo comprobé cuando mi familia y yo nos trasladamos a vivir, en el año de 1955, en la incipiente colonia la Florida, adyacente a la aldea y en la misma jurisdicción municipal.

Hacia 1960, yo contaba con doce años de edad cuando ocurrió un incidente que me llevó a tener contacto por primera vez con el baile de moros de Lo de Bran. El incidente tuvo que ver con las dos comunidades, la aldea y la colonia, pero sobre todo con los líderes de ambas: el párroco de la colonia la Florida, reverendo José Vicente Santizo Martínez y las autoridades de la alcaldía auxiliar de Lo de Bran. Este incidente ha originado una especie de historia religiosa, ya que los hechos no están muy claros todavía y, con el tiempo, se han ido relegando poco a poco al marco de la leyenda.

Los hechos ocurrieron así: en una fecha ya olvidada, alrededor del año 1960, desapareció del altar de la iglesia de la aldea Lo de Bran una imagen del Cristo de Esquipulas. Los vecinos de la aldea se alarmaron por el robo y se formaron comisiones para su búsqueda. Días después el Cristo apareció, según cuentan, abandonado en la puerta de la sacristía de la iglesia Nuestra Señora del Rosario, de la colonia La Florida, y la responsabilidad recayó automáticamente en la persona del cura párroco, el mencionado padre José Vicente Santizo. Ante los reclamos de los vecinos de Lo de Bran, el cura párroco adujo que no sabía nada al respecto, y algunos vecinos de la parroquia, allegados a la iglesia y al párroco, explicaron que un "bolito" había robado la imagen y la había colocado ahí. Los vecinos de Lo de Bran, sin embargo, aún hoy, creen que el párroco se lo había apropiado, pero de todo ello no hay nada seguro. El incidente se resolvió finalmente con la entrega oficial del Cristo hecha por el padre Santizo con una misa de acción de gracias, a continuación de la cual se realizó una larga procesión de la imagen hasta su lugar de origen, el altar de la iglesia de Lo de Bran. Esta procesión era

encabezada por un baile de moros de toritos, que yo, incansable, seguí hasta llegar a la mencionada iglesia. Allí se escenificó ese mismo día el baile de moros, en el atrio, constituyendo esa circunstancia mi primer contacto con los moros.

Pasaron los años y, esporádicamente, volví a ver dichos bailes cuando se realizaban en el atrio de la iglesia de Lo de Bran para los días de su fiesta y, en ocasiones, para las fiestas de Concepción.

No fue sino hasta 1980 cuando, ya como estudiante del área de Antropología de la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos de Guatemala, decidí investigar dichos bailes y volví con esa intención a la aldea Lo de Bran para averiguar en forma empírica sobre los mismos.

Inicialmente logré hacer, en 1982, grabaciones de la música del Baile de Toritos y entrevistar brevemente a los músicos marimbistas de esa ocasión. Tal acercamiento se logró durante el día de la fiesta titular de aquel año.

En 1983 volví, en compañía de Lesbia Ortiz y Adolfo Herrera, así como de Alfonso Arrivillaga, ya con más elementos de juicio y con más técnicas de investigación, y logramos obtener grabaciones de la música del baile de moros y cristianos "El Español". En compañía de la señorita Ortiz entrevistamos, ya formalmente, al representante máximo de este baile, el señor Eduviges Boche, bailar del personaje Botargel, "Rey Moro" en el drama, y también conocido popularmente en la comunidad como "Rey Moro" desde hacía ya muchos años.

En esta ocasión tuvimos la oportunidad, incluso, de visitar, en compañía de los representantes del baile, la casa de la cofradía del mismo, y de entrevistar a don Pedro Boche, padre de Eduviges, así como a los hijos de este último, que habían representado el personaje de la princesa en aquella ocasión. Así pudimos ver *in situ* el interior de su residencia, constituida como Casa de Cofradía, y la forma como se guardan los enseres y útiles, máscaras y trajes, ante el altar de la casa formado con candelabros y cuadros religiosos, flores y un televisor.

A partir de aquí se estrecharon mis lazos de amistad con la familia Boche y en mi fuero interno quedó como una promesa la intención de formar parte del baile y, de esa forma, lograr una investigación sobre el mismo más certera que lo que hasta ese momento había visto y observado.

Ese mismo año, a mediados del mes de noviembre, me acerqué de nuevo a la casa de los Boche para hablarle a Eduviges acerca de mi intención de participar en el Baile en 1984. Yo le planté la cuestión aduciendo que me encontraba dispuesto a bailar y al mismo tiempo a realizar una investigación del baile para la Universidad de San Carlos, y él no objetó nada, sino que me apoyó en mi gestión, invitándome a sesionar con los muchachos en la próxima sesión, el día domingo siguiente. Así lo hice. En uno de esos domingos, a finales del mes de noviembre, (aún no utilizaba yo cuaderno de campo), me apersoné en la casa de la Cofradía al filo de las 9:30 de la mañana, encontrándome con que ya había algunas personas esperando la llegada de más compañeros para iniciar la sesión.

Cuando se notó que ya había suficiente **quorum**, se principió la sesión, encabezada por Eduviges Boche, su padre, don Pedro, y don Isidoro Pérez Pirir. Luego Eduviges me presentó a la general y me solicitó que expusiera mis razones y motivos para acercarme a la Cofradía en aquella ocasión. Ya en el uso de la palabra, expuse que me encontraba en la mejor disposición de participar con ellos en el baile puesto que desde hacía muchos años, lo había visto bailar y siempre me había gustado. Añadí que aprovechaba la ocasión, si ellos me lo permitían, para realizar un estudio del baile, en forma científica, ya que como estudiante de Antropología de la Universidad de San Carlos, me encontraba sumamente interesado en conocerlo a fondo en virtud de que yo sabía que el baile tenía un origen muy antiguo y de que existía en Guatemala desde hacía más de trescientos años. Agregué, además, que el estudio consistiría en entrevistarlos a ellos, en tomar fotos de todos los aspectos del baile y en grabar la música con la que se efectuaba el Baile de Toritos. Añadí que, por supuesto, contribuiría económicamente con lo que me correspondiera como miembro de la Cofradía y que, si me fuera posible, vería la forma de obtener algún financiamiento del exterior para, de esa manera, ayudar al sostenimiento de la Cofradía en los gastos respectivos.

Después de algunas reflexiones hechas por algunos compañeros asistentes, encabezados por don Isidoro, en el sentido de que no objetaban mi ingreso a la Cofradía del Baile, a partir de ese momento quedé oficialmente aceptado como un miembro más de la misma.

El proceso de interiorización del baile fue paulatino, encontrándome a cada momento con sorpresas en el desarrollo de la

organización de este hecho cultural.

Hacia el mes de enero de 1984 recibí una hoja de papel bond tamaño carta, mi "papel", en la que estaban mecanografiadas las coplas que constituyen los "recitados" o parlamentos que me corresponderían como 10o. Vaquero, que sería mi puesto en el baile. Por la hoja pagué la mínima cantidad de 0.20 centavos. Este dinero sirve para ayudar a la Cofradía del Baile en los gastos pertinentes.

Se me dio el papel de 10o. Vaquero debido a que, como principiante, me correspondía ese puesto, ya que desde la perspectiva propia de ese papel, podía fijarme bien en los pasos del baile y porque además todo principiante comienza por bailar como 10o. Vaquero, el papel más sencillo, el último de los vaqueros, el más bajo en una escala social que, subliminalmente, se presenta en la estructura del drama. Es preciso señalar que los personajes de mayor importancia son el Mayordomo y el Caporal, y luego los Negros 1o. y 2o. Debido a mi edad, tampoco podía ingresar al Baile en el papel de "señorita", ya que este papel es representado por niños que oscilan entre los cinco y los 10 años de edad. Generalmente y conforme a la tradición, los bailadores más viejos y adultos, con muchos años de bailar de moros, comenzaron desde niños representando el papel de "señoritas" en el Baile de Toritos, o de "princesa" en el Baile de Moros y Cristianos "El Español". De modo que así me vi revestido de mi categoría como "iniciado" en esta danza tradicional popular de Guatemala. Por otro lado, la circunstancia de ser "el último" en aquella estructura me halagaba interiormente, a sabiendas de que no podía arrogarme, en primera instancia, papeles de mayor envergadura y de que tampoco, aunque fuera ladino en el grupo, el único ladino, me lo iba a permitir a mí mismo.

Por otro lado, recordaba yo mismo que en otra ocasión, en el pasado, hacia el año de 1969, había asistido en compañía de mi padre y de otros amigos de la familia, viejos vecinos de la colonia La Florida, a un ensayo de bailes de moros que, a la sazón, se realizaba en la casa del señor Adán Santos Pineda, viejo representante de bailes de moros en Lo de Bran. Recordaba que, en esa ocasión, embriagado por la alegría de estar presenciando una actividad de semejante categoría y por el consumo de la bebida tradicional —chicha—, me había involucrado en el baile y trataba de aprender los pasos, imitándolos acompañado de una sonaja que en ese momento me habían proporcionado. Después

habíamos almorzado en compañía de toda la gente y por último regresado a casa.

El primer ensayo del baile se llevó a cabo el día 15 de abril; sin embargo, semanas antes, desde el 26 de febrero, había ocurrido algo que me hacía identificarme más con dicho baile y sus ejecutantes: las visitas a la morería de Totonicapán en busca de doña Chepa, morera, para que ella nos facilitara la oportunidad de escoger y realizar la transacción respectiva. En efecto, la habíamos visitado el 26 de febrero para contratar y "rematar" el negocio con ella. (En tal oportunidad nos presentamos en la morería Eduvigés, don Isidro, Güicho —cuñado de Eduvigés—, el compañero Arrivillaga y yo. Con Arrivillaga documentamos la morería fotográfica y fonográficamente, trabajo que sirvió de pivote para una investigación posterior sobre las morerías en Guatemala).*

Ese primer ensayo y los dos que le siguieron fueron una experiencia interesante. Había que aprovechar tales hechos socioculturales al máximo, por lo que con los compañeros de trabajo nos dedicamos a documentarlos lo más que pudimos. En tal sentido obtuvimos grabaciones musicales completas de los sones y los parlamentos, así como fotografías reveladoras de los distintos pasos de la danza.

El trabajo fue dividido. Arrivillaga grabó la música y entrevistó a los músicos, así como fotografió los hechos en la mayoría de sus detalles. En mi caso me dediqué a participar en la danza con el fin de aprender lo mejor posible su coreología. A pesar de que trataba de controlar los movimientos de los compañeros de danza y de los compañeros de trabajo para orientar en lo posible la investigación, me embargaba la emoción de participar activamente en semejante actividad colectiva. Tiempo antes, en 1981, tuve la oportunidad de admirar diversidad de bailes colectivos en Guararé, Panamá, en los que se aprecia en toda su forma el sentido de uniformidad en los movimientos del cuerpo y en los pasos de dichas danzas. En Guatemala, generalmente, nuestro mestizaje practica el baile por parejas, el denominado son, el 6 x 8 y el fox trot, creyéndose generalmente que no existen las rondas y los bailes colectivos como en otras partes de Latinoamérica. Ello no es así. Con las danzas tradicionales de los grupos étnicos se demuestra

* Esta investigación se convirtió en la tesis de graduación del autor como licenciado en Antropología, grado obtenido en el mes de noviembre de 1985.

palpablemente que el sentido de colectividad en la danza sí existe en Guatemala.

Al participar directamente en una danza de éstas, uno se da cuenta inmediatamente de la estructura interna de las mismas. Existe un sentido exacto del tiempo y del ritmo en el complejo danzario, el cual se sigue automáticamente por los bailarines pero que, además, se aprende, como otras cosas, con el ensayo y/o entrenamiento. La estructura coreológica está compuesta de subestructuras que exigen una mecánica de movimientos sincronizados de acuerdo con una matemática preestablecida que se aprende con la práctica y la enseñanza y que por lo tanto no falla; es decir, excluyendo los errores que se cometen por desconocimiento por parte de quienes se inician en la danza. En este punto, también debo señalar que es la música la que sigue a los danzadores; no son los bailarines, como podría creerse, los que siguen a la música. Con ello quiero decir que resulta más importante el paso y el movimiento de la danza aunque, desde luego, sin música no se podría bailar.

La clave para no perderse en el terreno físico de la danza y para no quedarse sin saber qué dirección tomar es, por ejemplo, seguir al compañero de adelante y no perderlo de vista, repetir sus vueltas e ir siempre detrás suyo. Observar atentamente los momentos en que intervienen los demás bailarines para saber en qué momento le toca a uno intervenir y no perder detalle de la danza de los demás, para poder uno entrar en el engranaje en el momento exacto y actuar de acuerdo con el papel que a uno le toca bailar.

Mi posición de 10o. vaquero me permitió precisamente llevar ese control. Desde ahí podía observar todos los movimientos, ya que por ser el último vaquero debía esperar las intervenciones parlamentarias y danzarias de todos los compañeros que me antecedían, el mayordomo, el caporal, las señoritas, los negros y nueve vaqueros más. (Los toros conforman una estructura aparte, por cierto. No hay que olvidar que el baile de toritos representa toda una realidad objetiva en forma simbólica y que, en este sentido, los personajes representan simbólicamente un papel que tiene lugar en esa realidad objetiva. Los toros, por ejemplo, actúan como toros en la danza y su actuación, simbólica, imita las actitudes y movimientos de los verdaderos toros en los potreros. Estos, como animales, obviamente, en la danza ejecutan una estructura danzaria aparte, pero no por ello desligada, sino que engranada en el momento tradicionalmente convenido).



Los "vaqueros" danzando, atrás, los otros, sentados, esperando su turno para la danza de la "toresada". Ensayo previo al baile en 1984. Foto de Alfonso Arrhillaga. El autor aparece en el extremo derecho.

Mis emociones, en los ensayos por ejemplo, me causaban momentos de nerviosismo cuando me encontraba ejecutando mis partes correspondientes, ya que tenía encima las miradas de todos los bailarines y espectadores y sabía que, como nuevo, se esperaba de mí que aprendiera diligentemente y que como "estudiado" (es decir, preparado en los estudios) se exigía de mí prontitud, esmero e inteligencia. Una forma mecánicamente lógica que encontré para dominar o eliminar esos instantes emotivos y nerviosos fue la de aprovechar que, en ciertos momentos, cuando se calcula que los bailarines se encuentran cansados, se les reparte licor y chicha con cierta medida, aunque la chicha es abundante y por ser menos efectiva que aquél se la puede beber asimismo en abundancia. Aunados licor y chicha es obvio que la embriaguez es consecuente. En este sentido, las emociones nerviosas se transforman, para convertirse en otro tipo de emociones: alegría, gozo íntimo, que a su vez son alegrías con sentido comunitario, lo que implica una mutua identificación con los mismos gustos e intereses de los demás, así como con los mismos sentimientos comunitarios.

En medio de todo esto, consecuentemente, aprendí a bailar, pero faltaba la prueba final y definitiva: bailar el día de la fiesta ya con traje y máscara, lo que significaba una nueva experiencia, y precisamente la que estaba esperando desde que decidí investigar esta danza.

El día esperado llegó. Como ya he dicho, el baile es una experiencia de orden comunitario. Esta circunstancia se observa en todos los momentos de su organización y ejecución; Ponerse el traje no escapa a ello. Hay que saber ponérselo y saber sujetárselo al cuerpo por medio de los cordones que las piezas tienen para ello, y los amarrados son específicos. Entonces todos los bailarines se ayudan unos a otros; en mi caso, me enseñaron a ponerme el traje y a amarrármelo convenientemente. En esos momentos se comparten conocimientos sencillos pero necesarios y basados, por supuesto, en la práctica. Frecuentemente uno no cree que ciertos aditamentos como las toallas alrededor del cuello y puestas en la cabeza para que dejen descubierta sólo una parte mínima del rostro, los ojos, y el pañuelo en la boca y la nariz bien sujeto a la nuca sirven, por ejemplo, para protegerse de la dura madera de la máscara, del peso del sombrero y del frío helado cuando uno se quita el traje al finalizar el baile. La misma función tienen las medias que uno se pone en las piernas entre el pantalón y los zapatos. Con la experiencia en los bailes uno se va dando cuenta que los

Compañeros danzadores tienen razón. Tradicionalmente se cree que pasar de los estados de intenso calor abruptamente a los estados de frío, como lo sería el despojarse del traje completamente, es dañino y que, aunque no se sienten de inmediato las consecuencias, hay casos de calambres y dolores musculares, que aparecen con el tiempo traducidos en reumas dolorosas a medida que uno se va haciendo más viejo. En fin que, ya con traje y máscara puestos, salimos juntos de la Casa de la Cofradía del baile, donde nos habíamos vestido, y nos dirigimos al punto del cual saldríamos bailando en traslación elíptica hacia el atrio de la iglesia. Esa fue mi primera experiencia con la máscara.

Uno debe aprender a controlar, por ejemplo y en primera instancia, los dos hoyitos de visibilidad que la máscara le permite a quien la lleva puesta. Es como cuando uno se pone lentes graduados la primera vez. El suelo se ve más cerca de lo ordinario. Con la máscara, además, sólo hay un mínimo margen de visibilidad hacia el frente. Los lados quedan en la más completa oscuridad. Me tropecé con el suelo varias veces hasta que logré controlar mis pasos. Luego, ya en el baile de traslación —que es el que se efectúa como baile de procesión—, hupe de controlarme con más cuidado a efecto de no tropezar y caerme, lo que provocaría las risas del público y el regaño de Eduviges y de los otros pirincipales del baile.

La llegada al atrio fue difícil debido a la aglomeración de la gente en la única vía de acceso al mismo. En esos momentos debía cuidarme más para que no me traicionaran mis nervios.

Ya en el atrio la situación se me presentó más crítica. Más de veinte años después cuando, siendo niño, había visto bailar ahí mismo a los moros por primera vez en mi vida, ahora yo estaba siendo uno de ellos. Ya estábamos formados todos esperando el momento en que se iniciara la danza, cuando Eduviges, la máxima autoridad, pasó detrás de mí conminándome: —Listo pues, don Carlos. No se me vaya a equivocar. Mucho cuidadito—. Los nervios que sentí sólo pude controlarlos porque no podía moverme de donde estaba, lo sabía, había gran cantidad de espectadores detrás mío y la música comenzaba en ese momento.

Ya inmerso en la danza aprendí a reconocer el traje de mi compañero que me antecedió en las recogidas y en los encadenados: el noveno vaquero, el cual se colocaba del otro lado, enfrente de mí. También aprendí a reconocer su máscara y los adornos de su capa, así

como el color predominante en ella. Pero eso no quiere decir que, en la primera recogida, no me haya perdido dos veces y que entre tanto traje parecido no sabía qué camino tomar, hasta que alguien de fuera de los compañeros me tomaba del brazo y me dirigía por el camino correcto. Esto para mí era causa de vergüenza, pero me consolaba el hecho de que era la primera vez que bailaba en forma.

Debo anotar que para la ejecución del baile con traje siempre están afuera los compañeros que no están bailando, para observar y cuidar que los compañeros no se confundan en sus pasos y en sus vueltas, puesto que todos saben lo difícil que resulta controlar la visibilidad que le ofrece a uno la máscara.

Por otro lado, "mientras se ejecuta la danza existe una sensación de separación (o fuga) del mundo exterior y circundante, causada por la pesadez del traje y el encierro del rostro detrás de la máscara, la cual, según se indicó antes, únicamente permite una reducida visibilidad hacia adelante a través de dos pequeños orificios hechos debajo de las cejas y sobre los ojos. A ello se aúna el sonido intermitente de la sonaja o chinchín, el paso propio de la danza, el acompañamiento musical de índole reiterativa, las bebidas embriagantes como la chicha y el licor blanco y el mismo tiempo de la danza que, en el caso del baile de toritos, dura cuatro horas".²

Es indudable que todo ello, aunado a la embriaguez y el cansancio, produjeron en mí un sentimiento especial por haber logrado mi primer objetivo principal y personal. Es decir, un sentimiento de satisfacción que me alegraba interiormente y me hacía sentirme bien. Sé también que esta sensación se producía sólo en mí y no así en mis compañeros de baile. Ese es otro cuento que contar. Es otra situación y otra circunstancia que explicaremos más adelante.

El baile transcurrió seguidamente sin mayores incidentes y como es un juego de divertimento (de acuerdo con la simbología de su representación), su misma estructura coreológica da las pautas para tener momentos de descanso y momentos de ejecución. Eso sí, para mí aún hoy es una sensación agradable y esperada el momento final del baile, después de cuatro horas de iniciado, ya que el cansancio resulta grande y para mí es suficiente bailar ese tiempo por lo que, con mucho

² Véase cita en C. García Escobar, "Las Morerías de Totonicapán", *Tradiciones de Guatemala* (21-22), 1985:81.

gusto, le entrego mi traje al compañero que le toca sucederme.

Aparte de ello, mi intención también era compartir la fiesta con mis amigos y compañeros de la Escuela de Historia, que nos visitaban para acompañarnos como observadores del baile y de toda la fiesta, con el objeto de intercambiar mis experiencias con sus comentarios. Esto se lograría compartiendo el almuerzo con todos los bailadores y, después, departiendo juntos inmersos en la feria.

La situación mía dentro de la danza se repitió cuantas veces se ejecutó a partir del día de la fiesta. Como obligación adquirida desde el principio me presenté con todos los demás en las distintas partes a donde había que ir a bailar. Estos lugares fueron las aldeas cercanas Sacoj, Lo de Fuentes y en los domicilios de amigos que solicitaron una "bailada" en su casa, hasta terminar con el baile de despedida en la misma casa de Cofradía propiedad de Eduvigés Boche y su padre.

El momento de despedir el baile es también muy emotivo. Al terminar la danza, los bailadores se abrazan, se agradecen y se desean volver a bailar para el siguiente año, algunos con lágrimas en los ojos. Se han hecho nuevas amistades y se han reforzado las ya existentes. En mi caso, hice muchas nuevas amistades, mi cariño por el baile y sus organizadores, así como por sus bailadores, se acrecentó ostensiblemente, al grado de hacerme prometer a mí mismo volver a bailar al año siguiente, aparte de la emoción que me embargó en ese momento. Por supuesto, la despedida es general. Se entrega la ropa a los representantes principales y luego, de uno en uno, según el grado de amistad, se van despidiendo incluso de las mujeres presentes en la Cofradía. Sólo queda la última actividad, que consiste en ir a la morería a entregar toda la ropa y saldar la última cuenta. A propósito de ello, algo que nos indignó a todos fue la actitud de la morera, doña Chepa, de mandar a su hija mayor a traer ese día las capas de los toros porque le iban a servir, cuando aún faltaban más o menos ocho días para que se cumpliera el plazo de la entrega. Sin remedio, se le enviaron las capas.

Doña Chepa es una persona especial. Ella es la viuda de don José Antonio Arango Chuc, quien le dejó su morería como herencia. Doña Chepa ha aprovechado esta situación y se ha convertido en una de las moreras más importantes del altiplano. Su carácter es difícil y conflictivo. Por esa razón, en 1984, tuvimos un serio problema que provocó la ruptura entre ella y los representantes del baile de Lo de

Bran. Esta ruptura se debió a que ella no entendió que yo estaba realizando una investigación antropológica sobre las morerías del país, y en una de las visitas que hice a San Cristóbal Totonicapán ella se dio cuenta que yo visitaba también a los otros moreros de la población, con quienes ella compite en el alquiler de sus productos, y quienes además son sus enemigos casi mortales ya que, según ella me contaba, los hermanos Tistoj siempre trataron mal a su esposo, lo injuriaron y hasta lo mandaron capturar. Ella cuenta también que dichos hermanos se dedicaban a hacerle brujerías y muchas veces ella encontró, a la puerta de su casa, chilca, flores, limones partidos y cabos de candela, por las mañanas, con el objeto de hacer caer el negocio.

Cuando yo regresé con los representantes del baile a su morería para recoger los trajes, doña Chepa me echó de su casa reclamándome que yo estaba llevándome a sus clientes para las morerías de los Tistoj, cosa que era absolutamente falsa, por lo que don Isidro, Eduvigés y los otros compañeros se enojaron y finalmente optaron por no ir a buscar más. Un nuevo morero hizo entonces su aparición para nosotros en Supmango. Se trata de don Simeón Alcor, antiguo trabajador de la morería de doña Chepa cuando la administraba su esposo, hace ya más de cinco años.

Nunca más volví a verla y creo que el día que nos volvamos a ver sí me va a reclamar que yo le haya quitado sus clientes para pasárselos a otro enemigo y competidor suyo. Esta vez sí tendrá razón para hacerlo.

Conclusiones

La experiencia aquí narrada permite concluir ahora en que la observación participante en la investigación antropológica de las danzas tradicionales guatemaltecas es necesaria del todo para lograr obtener conocimientos directos al interior de los grupos danzarios. Sólo penetrando honestamente al interior de los grupos que se dedican a estas prácticas danzísticas tradicionales, puede lograrse desentrañar los mecanismos que funcionan en el seno de estas organizaciones tradicionales y étnicas.

Esto quiere decir que, para lograr la promoción de programas de desarrollo cultural en Guatemala, es definitivamente necesario el estudio científico de los grupos étnicos y de sus organizaciones particulares, así como el de los grupos de bailes de moros, cofradías,

hermandades, alcaldías municipales indígenas, etc. Este estudio, a su vez, no obtendrá resultados óptimos si no aplica metodologías y técnicas de investigación en las que los científicos sociales se involucren y participen de los procesos internos de las mismas. De lo contrario, los resultados serán superficiales y los programas de desarrollo cultural estarán condenados al fracaso, como hasta el momento lo han estado.

Esta experiencia ha permitido también conocer las relaciones culturales más profundas en el orden religioso, como lo son las que se refieren a mitos ancestrales que se realizan en prácticas rituales íntimamente ligadas a la presencia del retorno a lo sagrado mediante ceremonias, ritos, danzas, desde el marco profano de la fiesta tradicional. Ello evidencia la profunda y sólida raigambre que los hechos culturales tradicionales manifiestan en sí, al interior de las comunidades y grupos organizadores. De manera, pues, que es necesario conocer científicamente estas realidades, con el objeto de contribuir a un mejor conocimiento de la sociedad guatemalteca, en la búsqueda afanosa y necesaria de nuestra identidad cultural.



El autor vestido para el baile de moros y cristianos "El Español" en 1985, en el personaje del cristiano Ruperto, vasallo del rey cristiano don Fernando. Foto de Jorge Estuardo Molina Loza.